

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Nicolas Joffe, professeur à la Faculté de communication et de médias de l'Université du Québec à Montréal, a dirigé ce mémoire.

LA FAILLIBILITÉ DU LANGAGE PAR L'EXPLORATION DE L'INTERVALLE
DANS UNE PRATIQUE DE L'ESSAI VIDÉOGRAPHIQUE

MÉMOIRE-CRÉATION
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA
MAÎTRISE EN ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUES

PAR
AURÉLIE COLLIGNON

AOÛT 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Nicole Jolicoeur, professeure à la maîtrise en arts visuels et médiatiques de l'Université du Québec à Montréal, directrice de recherche.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
DÉPLI	3
1. 1. Le regard ou donner à voir	5
1. 2. L'intervalle	6
CHAPITRE II	
PLI	8
2. 1. Le langage ou donner sa parole	8
2. 2. Trouver un mouvement	10
2. 3. Portrait réticent	11
2. 4. On devrait pouvoir faire mieux	13
2. 5. Le temps mat et le temps précieux	15
CHAPITRE III	
REPLI	17
3. 1. La mémoire ou Moments perdus	17
3. 2. Parler, alors, c'est un peu risquer de mentir	19
3. 3. Expression, impressions. Strates	21
3. 4. Cela me fait faire un détour, en France, deux ans auparavant	24
3. 5. Le temps ouvert	26
CONCLUSION	29
ANNEXE 1	31
ANNEXE 2	33
RÉFÉRENCES FILMOGRAPHIQUES ET BIBLIOGRAPHIQUES	35

RÉSUMÉ

Ce texte d'accompagnement au projet de fin de maîtrise est composé de trois parties; Dépli, Pli et Repli, comme des empreintes des fluctuations de ma pensée.

Dépli. C'est un déploiement vers un nouveau médium. Je reviens ici sur trois vidéos réalisées avant la maîtrise; *Maniche, le temps long* et *l'intervalle continu*. Ce sont les premières pierres, les premiers gestes posés; avec une approche documentaire et un intérêt pour le corps, le geste ainsi que pour la communication et ses obstacles.

Pli. C'est une cristallisation autour d'un concept. Une crispation peut-être; j'essaie de me dépêtrer avec la notion d'intervalle, que je définis à ce moment comme étant les failles du langage. J'aborde une approche plus formelle, accompagnée de lectures théoriques, d'influences et d'errances. Des expérimentations en découlent; *lettre 12, Ça va sans dire aujourd'hui* et *Me voix-tu?*

Repli. Maintenant, vient le recul, le détachement, un retour à mes préoccupations premières. Je questionne le récit, encore, et la notion de temporalité, le cycle, sous forme de notes accompagnant l'élaboration de la dernière vidéo (celle qui conclue la maîtrise); *les poings sur les yeux*.

INTRODUCTION

Hier aujourd'hui demain
Retour dans un mouvement
Faire monter un chuchotement
Établir les rapports

Je me rappelle

Ce n'est pas vrai, un « mémoire », et même si c'est un texte d'accompagnement, ça ne s'écrit pas comme ça, d'une traite; ça s'élabore petit à petit. Les mots se déposent et s'accumulent tranquillement. De la même façon que je recueille les images, je recueille des bribes de texte et je les assemble. Ici, ce que j'écris est ce que je pense au moment où je l'écris, ma pensée n'est pas figée; le texte l'arrête à un moment particulier. C'est le pourquoi des dates; il y a des allers-retours entre ce que j'ai écrit et qui est déjà repensé, reformulé et ce que j'écris à présent et qui se construit encore. Il y a donc ici deux sortes de paroles; une parole arrêtée, figée et une parole déposée dans un élan, un élan de pensée.

Être en train (de); le mouvement et la rupture de ce mouvement.

Je me préoccupe également de cette distinction au niveau de l'image; je songe à la conversation « recollée » de Nana et de Brice Parrain dans *Vivre sa vie* de J. L. Godard ou aux apparitions du père de Philippe Garrel dans ses films; des insertions de séquences de type documentaire dans la fiction, il y a ainsi une place à l'erreur (ou au mensonge, ce qui est étrange; on sort de la fiction par des captations du réel¹, comme si ce réel était le faux de la fiction), au vrai dans le joué, à quelque chose qui échappe à la construction préalable du récit.

Je suis constamment dans un étroit rapport au montage; dans l'association de morceaux de réel - dans ce qu'il a de présent, d'immédiat - avec des idées déjà manipulées. Il y a un dialogue entre le « à présent » et le « déjà passé », entre une matière brute et une matière travaillée. C'est ce processus d'association et de reformulation qui est la base de mon travail. Ça se fait par des retours successifs, par dépôts, par strates. Il y a des couches plus ou

¹ J'utilise le mot réel par opposition à une construction fictionnelle. Le réel étant ce qui est *déjà là*, avant intervention.

moins anciennes et se produit parfois une secousse ou un glissement de terrain qui provoque la résurgence d'une strate oubliée.

Dans l'élaboration du texte, je glane dans tous les champs, et c'est au fil de mes lectures – lectures autant théoriques que littéraires – et des passages que j'en ai relevés, des notes prises, que se construit et se profile un sens, une direction. C'est un processus de rapprochement de l'exploration et de la compréhension, c'est-à-dire que je commence à prendre des notes et retranscrire des passages de textes qui m'intéressent pour saisir et organiser ma pensée. C'est en relisant des passages qui m'ont particulièrement interpellée que je me suis « renseignée » sur ce que je cherche, sur les questions qui m'habitent. Ce n'est que lors de cette relecture que je me suis rendue compte qu'il y avait une sorte de fil conducteur. Par l'écriture, donc, se détermine la structure et le contenu du texte : je viens combler par mes propres réflexions l'espace entre les citations, et petit à petit mon propos s'affirme, beaucoup d'entre elles disparaissent, ne reste que les plus pertinentes. Le texte s'enrichit et s'affine par les relectures, de la même façon que se monte un film. Et dans un cas comme dans l'autre, c'est souvent l'échéance d'un rendu, d'une présentation qui définit leur achèvement.

Le 27 janvier 2007

Je viens de lire dans le journal une entrevue avec Alain Resnais : « Quand on me demande pourquoi je tourne, je réponds toujours que je tourne pour voir comment ça va tourner. »

Ça me rappelle la phrase de Soulages : « Ce que je fais m'apprend sur ce que je cherche. »

CHAPITRE I

DÉPLI

Je me sou mets à l'exercice méthodique de revenir sur les étapes qui m'ont amenée, ici, maintenant, aux réflexions construites, élaborées tout au long de la maîtrise. J'espère ainsi que cela me permettra de mieux cerner mes propres pensées, de comprendre mon cheminement, mes erreurs, mes *errements*. J'espère que cela me permettra de donner forme, le plus honnêtement possible, à mon projet de fin de maîtrise. En effet, il ne s'agit pas de refaire ce que j'ai fait avant, ni de le défaire. Il ne s'agit pas de montrer des expérimentations non plus, mais d'arriver à quelque chose qui serait de l'ordre d'un aboutissement, quoique modeste, de ces deux années de travail.

Je suis arrivée ici, à l'UQÀM, avec comme bagages trois vidéos qui, il me semble, contenaient déjà les prémices des réflexions actuelles :

La première, *Maniche* (2003), une vidéo sur ma grand-mère, marque déjà mon goût pour le sujet humain. Il s'agit d'un portrait où l'on ne voit pas le visage, un *portrait réticent*, pour reprendre une expression qui me hante, et qui m'est chère parce qu'elle exprime bien l'idée que j'ai du visage, des visages derrière lesquels est gardé un grand mystère; l'abîme de la pensée, de l'esprit humain. C'est la première vidéo que j'ai réalisée, et je n'ai pas filmé le visage; en vingt minutes il n'apparaît qu'une seule fois, quelques secondes, par accident. J'ai filmé les mains. Ce sont elles qui racontent, de multiples façons; par leur action, dans le travail ou dans l'expression des mains libres et par l'écriture du temps sur la peau. Cela témoigne de mon admiration pour la personne âgée, d'expérience. Le vécu me fascine. Les souvenirs que j'attrape ici sont des clefs faussement explicites. C'est un puzzle dont les pièces ne s'imbriquent pas; le récit dans cette vidéo est morcelé, il provient à la fois de l'action des mains et de la parole.

La vidéo *Maniche* amorce le début d'une réflexion sur le récit, un récit qui se construit avec l'image et la parole, par la superposition des deux, par la coloration de l'un par l'autre, la contamination de l'une et de l'autre. La parole avec laquelle je souhaite travailler n'est pas figée, elle n'est pas déterminée, elle est fluide, vivante, elle se cherche. Elle est hachurée. On reçoit des bribes. Il ne s'agit pas d'être exhaustif, au contraire, c'est une esquisse. Je

souhaite que cette parole soit suffisamment malléable, inachevée, pour que naissent des images du texte qu'elle compose. Enfin, à ce moment-là ce n'était pas encore vraiment conscient. C'est venu après.

La vidéo *le temps long* (2003) est un premier essai sur le temps, le temps subjectif. C'est un essai sur la répétition et sur la perception de cette répétition dans de légères variations. J'avais des plans très longs, que j'ai interrompus et fait revenir à intervalles plus ou moins réguliers, avec un léger décalage. Je voulais rendre compte de la longueur qui s'installe dans un long voyage en train, de l'état du corps qui se laisse aller, emporté dans un mouvement. Je souhaitais aussi évoquer l'état d'esprit particulier - comme une pensée flottante - devant le paysage qui défile. Il y a un engourdissement qui s'installe devant et dans l'écran, il y a quelque chose de l'expérience du corps qui est partagée.

En ce qui concerne la vidéo *l'intervalle continu* (2004)², c'est un peu plus complexe, parce que je voulais dire beaucoup, avec trop peu de rigueur. Dans cette vidéo, il est question du jeu d'attraction-répulsion entre les êtres, du désir de l'autre, de la volonté d'approcher et de comprendre autrui. Il est question aussi de la difficulté, voire de l'impossibilité à se comprendre vraiment. C'est ce que je nomme l'intervalle, l'écart qui subsiste toujours entre deux subjectivités; on ne peut se comprendre parfaitement, et pourtant on déploie pour cela beaucoup d'efforts et de volonté. Je voulais rendre compte de cet élan, de la beauté de cet élan. Je m'y suis employée en cherchant différentes situations; le combat qui devient un jeu, et presque une scène d'amour. Un couple qui se dispute un peu et puis qui s'enlace. Une française qui apprend le chinois avec un chinois qui ne parle pas français. Un enfant qui se dissimule pour qu'on le cherche. Et une scène de danse indienne, dont le sujet est une histoire d'amour. Il me semble que tout est là, c'est un peu maladroit, mais j'ai le sentiment que je n'aurais de cesse de mieux dire ce que j'ai voulu dire dans cette vidéo. J'ai travaillé par petites séquences, comme à chaque fois, pour ne pas que l'on s'attarde sur une scène en particulier mais qu'au contraire cela « déborde », que cela dépasse la petite histoire qui se joue, là, sous nos yeux. Ici aussi, la répétition est constituante car chaque scène revient après un intervalle³, dans la vidéo et dans le temps réel, et apporte une évolution. Je

² Cette vidéo constitue le projet de fin d'études de l'ENSAD (École Nationale Supérieure des Arts Décoratif de Paris), école que j'ai suivie avant de venir à Montréal.

³ Un laps de temps. Ce mot me fascine, tant il peut contenir; il désigne à la fois un espace entre deux choses et une durée entre deux instants. En mathématique, il peut y avoir des intervalles ouverts et des intervalles fermés. Au cinéma, c'est l'intervalle entre les plans, l'ellipse. Moi je lui donne encore un autre sens; l'écart entre deux subjectivités.

constate que c'est une façon de construire le récit qui m'est propre, comme quelque chose de cyclique : on ne s'attarde pas sur une scène en premier lieu mais on y revient plus tard. Chaque fragment participe au mouvement d'ensemble. On avance par rebond, dans un reflux; une marée ascendante. Le sens est diffus; c'est de l'ordre de la sensation, de l'expérience; chaque séquence est une évocation d'une situation connue, familière.

Ce qui m'intéresse, de façon plus précise, c'est la rencontre entre deux personnes, entre deux subjectivités; c'est la fragilité de la rencontre. La singularité de mon approche se situe dans une volonté de retour à une certaine essence du sujet humain, quelque chose de l'ordre du non-visible, de l'impression, avec un goût pour l'anodin, le quotidien, pour ce que l'on nomme les contingences de la vie. J'ai le désir de révéler la valeur du presque-rien, du pas grand-chose, de ce qui existe mais pour lequel on ne porte pas grande attention. Je me questionne sur ce qui serait *hors-récit*; les moments latents, en suspens. Je ne pense pas qu'il y ait de « manque » dans ces moments-là, un manque d'action, oui, de trame narrative, aussi, mais ces images sont pour moi chargées d'impressions, elles sont loin d'être dénuées de sens. Au montage, il y a un fil qui les relie, un fil ténu, il y a quelque chose qui se tisse, imperceptiblement, et qui finit par révéler un motif.

1.1 Le regard ou donner à voir

Il y a toujours une sorte de mystère que l'on veut capter à filmer des personnes, leurs corps, leurs visages. Et ce mystère se cristallise particulièrement dans le regard. Le regard de l'autre est très troublant parce qu'il nous amène à prendre conscience de tout ce à quoi on n'a pas accès, ce qu'on ne peut déchiffrer. Face à autrui, je suis dans l'indéterminé. Je ne sais pas si ce que j'interprète est juste, je ne sais pas non plus ce que l'autre lit dans mon propre regard, ce qui y est révélé, ce qui y est interprété. Quelque part c'est assez effrayant. C'est une source de malentendus, je devrais dire de *malvus*, de *mécompréhension*. Et, évidemment, c'est un sujet inépuisable tant en littérature qu'au cinéma :

Où commence l'autre? Où commence l'image que je m'en fais? Autre manière de poser la vieille question de Renoir qui poursuit Godard comme la Carmilla du *Carrosse* : « *Où commence le théâtre? Où commence la vie?* » En d'autres termes, comment distinguer la réalité de l'autre de notre désir de l'autre? Et, réciproquement, comment l'autre peut-il deviner ce que cache un de nos regards? On notera que Godard fait naître tout le drame du *Mépris* de cette question. On lit dans son scénario : « *Paul regarde Francesca sans intention*

précise, comme on regarde un paysage; Camille aperçoit ce regard et Paul s'en aperçoit. Il s'imagine que Camille s'imagine quelque chose et tente de la persuader qu'il n'y a rien, ce qui est vrai, et que Camille sait; puisqu'elle les regardait aussi sans intention précise, qu'elle CONTEMPLAIT (souligné par Godard) sans arrière-pensée. Mais Paul insiste tellement qu'il finit par exaspérer Camille qui va finir par croire quelque chose, même faux, puisque Paul en parle tellement. » Jean-Luc Godard par Jean Collet. p58-59.

Par le regard nous avons une appréhension du monde extérieur en même temps que nous offrons aux autres un aperçu du monde intérieur. Qu'est-ce que nous voyons? La réalité telle que nous la percevons est teintée de ce passage en nous. Le réel en est transformé. Nous formons le réel. Notre réalité n'est pas seulement ce que nous avons devant les yeux au moment où on regarde. Nous sommes des êtres pensants et notre perception est teintée de cette pensée. Nous sommes capables de *déformations*. Les yeux sont une porte métaphorique, lieu de passage entre monde intérieur et monde extérieur, lieu de déformation du réel en image. Il est troublant de constater que le mot vision désigne à la fois la perception du monde extérieur grâce aux yeux et à la fois une perception imaginaire.

La constitution même de l'image et des opérations imageantes chez le sujet que nous sommes sont la source où s'origine la possibilité même de voir et de voir quoi que ce soit. Il est bien possible que l'activité des yeux soit indissociable de former l'image.
Marie José Mondzain *Qu'est-ce que voir une image?* Conférence donnée le 13 juillet 2004. Association L'université de tous les savoirs. France.

1.2 L'intervalle

La perception que nous avons du monde extérieur n'est sensiblement pas la même que celle de notre voisin. Même si nous avons un langage commun par lequel nous communiquons, par lequel nous pouvons avoir un aperçu de la pensée de l'autre, il y a du sens qui se perd; ce que l'on ne connaît pas chez l'autre, parce que nous ne sommes pas cet autre. Ce qu'il entend par tel mot nous ne le saurons jamais exactement, nous ne connaissons que le sens commun teinté de ce que nous y associons - notre vécu de ce mot diffère du vécu de l'autre. Il y a un léger décalage de sens, une perte, une petite mécompréhension inhérente au langage. Cet écart immanent à la nature humaine, je le nomme intervalle. C'est autour de cette faille que se construit ma recherche.

L'intervalle est un espace d'indétermination. Un trou. Une béance. Une faille créée par le choc de l'association d'éléments de natures hétérogènes. Mais c'est aussi ce qui fait lien, ce qui fait un tout de fragments associés.

Dans la formule 1 et 1=3, l'intervalle est le ET.

Tout spectateur, à la vision d'une œuvre, est créateur de sens, elle se transforme par sa vision (qui traverse la limite de la forme.) : « Je pense qu'effectivement tout le cinéma est contenu là-dedans. Le cinéma ce n'est pas une image après l'autre, c'est une image plus une autre qui en forme une troisième, la troisième étant du reste formée par le spectateur au moment où il voit le film. » (Jean-Luc Godard, *JLG/JLG* (1). p458.)

L'intervalle a une fonction poétique; selon Gérard Leblanc, au cinéma, « signifier poétiquement consiste à excéder le représenté de chaque image et par leurs rapports, à susciter dans le cerveau du spectateur des images qui n'apparaissent pas à l'écran. » (Gérard Leblanc, *Presqu'une conception du monde... dans Après Deleuze.*)

L'intervalle est ce qui résiste à la forme, ce qui nous échappe, ce que l'on ne peut contrôler.

CHAPITRE II

PLI

Septembre-octobre 2004

Je viens d'arriver au Québec, et je sais que je ne verrai pas ma famille avant longtemps, je filme leurs visages à travers la « webcam ». L'image est mauvaise, dégradée. Ça ajoute à la sensation d'éloignement.

2.1 Le langage ou donner sa parole

Je fais maintenant l'exercice de revenir sur le travail effectué à l'UQÀM; quatre vidéos que je considère comme des expérimentations; la *lettre 1* (2004) et la *lettre 12* (2004), *Ça va sans dire aujourd'hui* (2005) et *Me voix-tu?*(2005).

En commençant la *lettre 1*, j'ai cherché dans la direction du récit par la voix off; je souhaitais vraiment me confronter au texte, parce que je sentais bien qu'il me fallait trouver une forme plus rigoureuse. Pourtant, je n'envisageais pas de l'écrire moi-même, il me fallait une autre voix, pour introduire une possibilité de rencontre, j'ai donc travaillé avec un texte poétique de Christian Bobin, un texte qui, à ce moment-là, me plaisait beaucoup. J'en suis revenue, le ton me dérange. Cela me correspond peu en fait, trop grave, pas assez de divergences. J'aime les mélanges, les changements de genres.

En parallèle - et en réaction - j'ai fait une deuxième vidéo, la *lettre 12*, construite à partir d'extraits de rêves, de lettres et de notes. Avec du recul, cela me semble vraiment plus pertinent. Je crois qu'il a fallu que j'accepte de ne pas être capable d'écrire, et d'être confrontée à un certain ennui autour du texte pour trouver une forme qui m'est propre : je traite le texte comme l'image, pour moi les deux s'équivalent, le texte ne doit pas, par sa propre logique, contraindre l'image. Je recueille les mots comme les images, je les grappille, je les garde et les regarde. J'entremêle les deux, ce sont des matériaux à tordre et à assembler. Ainsi la *lettre 12* est pleine de faux raccords, de récits amorcés, autant dans l'image que dans le texte. Cela déborde.

Dans *Ça va sans dire aujourd'hui*, j'ai poussé, en me focalisant sur une scène en particulier (puisque dans la vidéo précédente c'était assez éclaté), la destruction du dialogue. J'ai travaillé sur le creux de la conversation, je l'ai exacerbé. Peut-être trop, c'est pourquoi dans *Me voix-tu?*, une scène de couple - également autour d'une table, mais au lieu d'être dans un café, cela se passe chez eux, dans l'intimité - c'est une série de champs-contrechamps (impliquant généralement le dialogue) mais aucune parole n'est échangée.

Je constate que chaque vidéo s'est faite en réaction à une autre; j'ai utilisé un texte construit, linéaire puis un texte éclaté. Et après une certaine disparité dans l'image et le récit, j'ai tenté de retrouver une unité. Par contre, reste la mise à l'épreuve de la parole, dans la distorsion, ou la disparition. Ce qui sous-tend ces projets est une volonté de dévoiler un aspect de la communication en exacerbant ses failles.

Et pourquoi la parole, pourquoi la communication? Parce que c'est l'extériorisation de la pensée; je m'intéresse particulièrement aux failles du langage, car ce sont à ces occasions où on a le plus la sensation de la pensée vivante, fragile, dans un processus d'élaboration. On s'approche alors de quelque chose d'intangible, comme si la faille pouvait nous permettre d'entrevoir quelque chose de l'ordre de la nature profonde d'une personne. On touche à la présence. Il apparaît que ma conception de l'humanité est liée à la notion de faille.

- Et pourquoi faut-il s'exprimer? Pour se comprendre?
- Il faut qu'on pense. Pour penser, il faut parler. On ne pense pas autrement. Et pour parler, il faut communiquer, c'est la vie humaine.

Extrait du Dialogue entre Nana et Brice Parrain dans *Vivre sa vie*. J. L. G.

La pensée est confuse, nous ne savons pas exactement ce qu'elle contient, tant que nous ne l'avons pas « traduite » par les mots. Nous avons comme des pensées latentes - le « bruissement » de Merleau-Ponty. La parole ne traduit pas toute la pensée mais elle permet une organisation de celle-ci, c'est dans le discours qu'elle prend forme. Penser est un mouvement entre « bruissement intérieur » et élaboration dans la parole.

2. 2 Trouver un mouvement

J'ai parlé d'un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, l'inverse est également nécessaire. La pensée se confronte à l'autre. Elle se nourrit de l'autre, on pourrait même dire : penser c'est rencontrer. La lecture d'un texte (ou le visionnement d'un film) exige cette démarche, un échange (presque un dialogue) entre ce que je reçois et ce que cela engendre comme pensées. Ces pensées ne sont pas encore claires -elles tournent autour du texte, de l'idée énoncée. Elles s'élaborent par une reformulation et par une appropriation des idées.

La lecture n'est pas linéaire, c'est rare de lire un texte d'un bout à l'autre sans interruptions. Souvent, on marque des pauses, pour réfléchir à ce que l'on vient d'absorber; après un certain temps de lecture avide, j'aime poser quelque temps mon livre sur mes genoux et laisser s'évacuer le trop plein de réflexions que cela a engendré. Laisser errer ma pensée, un peu, après qu'elle ait été conditionnée par la forme et le style du texte.

En ce qui concerne un film, c'est la même chose; lorsque je l'apprécie, j'aime revenir dessus plusieurs fois, revoir (repenser) les extraits qui m'ont marquée et dont je sens n'avoir pas « saisi » – à la fois perçu et, donc, compris – tout le sens (les sens).

Contrairement à un roman ou à un poème où justement l'expression nous emporte - nous « possède » - la lecture d'un texte théorique entraîne d'emblée une attitude critique. Le texte n'est pas porté par une histoire, nous savons à quoi nous avons affaire en quelque sorte. C'est pourquoi la forme du récit, même si elle est très discrète, m'intéresse davantage, car c'est une façon d'utiliser la parole pour communiquer des idées, des sensations qui pourrait se rapprocher du geste, par opposition à l'utilisation, j'ai envie de dire scientifique, du langage, avec un emploi des mots qui resserre, qui délimite le sens. Néanmoins, je tiens également à ménager une distance par rapport à ce qui est montré, pour laisser une place au regard actif.

La question de la forme, ici, me travaille. Si je reprends une partie du dialogue entre Nana et Brice Parrain dans *Vivre sa Vie* :

- Oui mais comment être *sûre* d'avoir trouvé le mot juste.

Trouver les mots justes, c'est aussi trouver une forme juste pour porter mon discours, en même temps que celui-ci s'élabore. Et cette forme, j'ai tendance à la penser la plus ouverte

possible. Ainsi, à chaque lecture, il y a réécriture. Le montage, dans l'association de séquences d'images, de quelque façon que ce soit, est générateur d'intervalles; ce qui se passe dans un plan n'est vu que dépassé, contredit, retravaillé par les cadres suivants. C'est pourquoi je pense que la construction vidéographique ne doit pas être linéaire et *forcer* une lecture convergente, mais laisser une ouverture, une interprétation divergente.

C'est le bonheur de l'art de montrer comment quelque chose se met à signifier, non par allusion à des idées déjà formées et acquises, mais par l'arrangement temporel et spatial des éléments.

Merleau Ponty. *Sens et non-sens*. p 103.

Et puis, j'en reviens encore à cette idée de va-et-vient, entre ce qui nous emporte et ce qui nous retient, je pense qu'il est nécessaire que les deux coexistent dans une œuvre; qu'il y ait à la fois création et réflexion sur l'acte de créer.

2. 3 Portrait réticent

Le vendredi 21 octobre 2005.

Sur le trajet de retour de Chicoutimi vers Montréal, je filme les personnes qui sont avec moi dans la voiture, il y a une tempête de neige dehors, c'est beau et j'ai envie de capter le reflet de ce temps sur les visages.

C'est à ce moment que me vient l'idée de portraits réticents.

Geneviève me demande : « Aurélie, qu'est-ce que tu filmes? »

Je suis incapable de lui répondre, je n'en sais rien, je lui dis que je regarde mon écran. Pour être plus juste, il faudrait dire : je regarde à travers mon écran.

Je prends une image d'elle un peu plus tard, de sa nuque. Ma main tremble à cause du mouvement de la voiture. C'est un peu raté comme plan et pourtant il me plaît.

On ne voit pas son visage, juste l'arrière de sa tête.

Je reviens au *portrait réticent*. C'est une expression qui m'est venue devant la résistance du visage à se dévoiler. Je prends conscience de ma propre réticence à filmer le visage, en entier, en gros plan. Il y a un constat d'impossibilité à capter ce qui serait de l'ordre de la nature profonde d'une personne sur son visage. Lorsque je l'ai filmé ainsi, c'est la parole qui se délitait, comme pour marquer ce qui s'échappait, là, devant nos yeux. À trop vouloir filmer le visage, on le dénature, on le défigure. J'ai presque l'impression, devant ces gros plans, d'être devant des masques. Quand est-ce qu'on révèle une expression et quand est-ce qu'on la fige?

Je pense à *Faces* de Cassavetes et la façon qu'il a de filmer les conversations, caméra à l'épaule. Il s'autorise la perte et gagne en vérité.

Date perdue

Je me sens déjà vieillir. J'ai la conscience exacerbée que le temps passe vite, très vite, de plus en plus vite et que tout ce que l'on croyait possible de réaliser, étant enfant, adolescent diminue petit à petit. Le corps aussi a peur, il hésite à se lancer, il commence à connaître ses limites et, paradoxalement, ne les dépasse plus.

De la même façon que le corps a ses habitudes, que les pas suivent machinalement les mêmes chemins, les pensées finissent par creuser des sillons. Et il est de plus en plus difficile de s'en écarter.

[...]

Je vais faire des petites vidéos comme des instants de mémoire, les empreintes de mes pensées, pour moi, pour plus tard, pour mémoire, comme des jalons, des cailloux du petit Poucet.

[...]

Je sais que mon combat se situe dans la formulation de mes idées. Ma souffrance est liée à ma difficulté à restituer ma pensée de façon limpide. Elle se trouve par là même limitée dans son élaboration; puisque c'est dans la formulation qu'elle se construit. Je me heurte constamment à mes limites.

[...]

Ôter les brumes de mon esprit.

Comme nous avons vécu vite, c'est à ce point de notre histoire irréfléchie que je nous revois. Tout ce qui concerne la sphère de la perte, c'est à dire aussi bien ce que j'ai perdu de moi même, le temps passé et la disparition, la fuite et plus généralement l'écoulement des choses, et même au sens socialement dominant, au sens donc le plus vulgaire de l'emploi du temps, ce qui s'appelle le temps perdu, rencontre étrangement, dans cette ancienne expression militaire « en enfant perdu », rencontre la sphère de la découverte, de l'exploration d'un terrain perdu, de toutes les formes de la recherche, de l'aventure, de l'avant-garde.

C'est à ce carrefour que nous nous sommes trouvés et perdus.

Extrait du texte de *Critique de la séparation*. Guy Debord. 1961.

2.4 On devrait pouvoir faire mieux

Ce à quoi je m'attache, c'est à une variation, un détournement de ce qui pourrait aider à saisir ce qui est proposé. Un défaut d'informations, d'informations « utiles ». En même temps qu'une prolifération d'autres que l'on pourrait considérer superflues. Je crois que dans mon travail, on sait immédiatement de quoi il s'agit, on en a une idée, et en même temps on est désorienté. Il y a un glissement qui s'effectue. L'idée se saborde. Il y a un va-et-vient entre explicite et implicite.

Je cherche une présence. Rendre compte simplement de la présence du corps. Rien d'autre.

Ici s'effectue un tournant, un revirement en quelque sorte; plus besoin de montrer le corps pour qu'il existe. J'ai eu un ras-le-bol de l'image (de l'image telle que je l'ai conçue à un moment) pour revenir simplement à la voix, cela s'est manifesté dans une pièce sonore que j'ai nommée *tous dehors pour la fin de la phrase*, un tissage de sept voix, un chœur qui ne s'entend pas :

Il y aurait un personnage qui est là, qui n'est pas là, un peu schizophrène ...
Comment? ... Non, ça c'est Sylvain! ... Je me recule ... [respiration] ...
Ouais!/C'est ça, je peux? ... Attends, moi je vois pas ce que vous faites ...
[rire] ... on écoute un spectacle qu'on voit qu'on voit pas ... pff. ... Est-ce le
ton, euh? ... hum -hum ... tu peux parler plus fort/Non, faut que je fasse une
pause, je recommence ... on ne t'entend pas ... Vas-y redis Mario ...

[sifflement] ... Je sais pas sur quel ton faut que je le dise ... Allo? Faudrait que Mario me parle dans le micro au moins, pour que je puisse lui répondre ... [rire] ... c'est vrai que néon pis cinéaste c'est pas mal proche ... [sifflement] ... je crois que j'ai déjà vu ça deux ou trois fois ... Non, ça c'était comme une question ... [respiration] ... encore! ... Mais il n'y pas de forme interrogative à ta phrase ... ok ... ah, bah donc un peu plus affirmatif ... parce que j'ai pas l'impression de ... ah! avec trois points de suspension ... je me recule? ... là, c'est un peu joué ça ... hum -hum ... nous ne sommes pas des lect-des acteurs ... hu-hum -hum ... Oui! ... non ... attends ... ça va être ça mon projet ... [rire] ...[...]

Transcription d'un extrait de *tous dehors* pour la fin de la phrase.

La respiration, tout à coup c'est là, très présent.

Le souffle, qui ponctue, qui rythme. Les mêmes éléments reviennent, dans un reflux.

Visage humain, visage-voix. Oui, la voix est aussi singulière que le visage.

Ici se recrée un espace par la circulation des voix. Elles semblent pourtant toutes très proches. Chaque voix renvoie à une corporéité propre, en même temps qu'elles pourraient toutes être entendues comme une seule voix, une voix intérieure. Je considère la voix en tant qu'accent du corps, spécificité du corps; la voix formée au creux du corps, par le négatif, par l'intérieur. Le corps comme instrument de la voix, le corps caisse de résonance. Je trouve d'autant plus intéressant de parler du corps sans le voir, il est « sous-entendu ». J'ai travaillé ces voix dans un ensemble, c'est ainsi que j'ai pu le mieux représenter les postures que l'on prend les uns par rapport aux autres : dans le choc, la confrontation, la réticence et aussi parfois l'unisson. Quant au texte que constitue les voix, c'est un récit avorté, c'est ce qui se passe autour, à côté, de ce que l'on pourrait imaginer comme étant une conversation (il doit bien se passer quelque chose), avec l'utilisation et le détournement de la fonction phatique du langage, de l'absurde, du non-sens.

2.5 Le temps mat et le temps précieux

Un peu avant le 26 septembre 2006

Une femme a traversé la rue devant moi avec deux enfants. L'un marchait à côté d'elle et l'autre, dans la poussette disait :

- Le 8 septembre?

- C'est déjà passé a répondu la mère.

- Le 9 septembre?

- C'est déjà passé.

- Le 10 septembre?

- C'est déjà passé...

Eux aussi sont passés et je n'ai pas pu entendre l'explication de la mère.

Début octobre 2006

Il faudrait une petite histoire, le minimum pour que cela fasse histoire, juste une trame. Quelque chose à suivre. Un début de fiction.

Les bancs qui se font face près du pont Jacques Cartier :

Une jeune fille en bottes, minaudes.

Et de l'autre côté, un homme courbé, indifférent, mange une pomme.

Entre chien et loup.

Dimanche 4 décembre 2006

Il neige et j'ai subitement la sensation très forte du cycle du retour des saisons. On pense trop le temps de façon linéaire. On oublie l'influence des cycles sur nos corps et aussi certainement sur la pensée.

La neige est apaisante, elle recouvre tout, elle lie les choses entre elles, elle efface les disparités. Et elle laisse paraître les traces, elle imprime les déplacements.

L'espace s'efface et laisse la place à une écriture du temps.

Deux dalmatiens passent.

Une recette bien établie fait savoir que, dans un film, tout ce qui est dit autrement que par l'image doit être répété sinon le sens en échappera au spectateur, c'est possible. Mais cette incompréhension est partout dans les rencontres quotidiennes; il faudrait préciser mais le temps manque et on n'est pas sûr d'avoir été compris, avant d'avoir su faire ou dire ce qu'il fallait, on s'est déjà éloigné, on a traversé la rue, on est allé outre-mer; on ne peut se reprendre. Après tout, les temps morts et les moments perdus restent ces paysages de cartes postales traversés sans fin, cette distance organisée entre chacun et tous.

Extrait du texte de *Critique de la séparation*. Guy Debord. 1961

Je considère les travaux cités plus haut comme des expérimentations, des croquis préparatoires. Non pas que la vidéo que je suis en train de réaliser s'apparente à un tableau figé, je dirais plutôt que je suis poussée vers autre chose, je sens bien que je n'ai plus les mêmes préoccupations, je ne suis plus autant inquiète par la forme. Elle doit venir tranquillement, dans un long processus. J'ai besoin de temps, de silence et je sais maintenant qu'il est essentiel que je me l'accorde, ce temps. J'ai été tentée d'aller trop vite et je me suis un peu égarée. Au fur et à mesure des vidéos que j'élabore, je tente d'aborder d'autres aspects de mon sujet, de dire *moins* pour dire *autrement*. Dire moins, c'est exactement là où je m'engage. C'est de cette rigueur dont j'ai besoin.

CHAPITRE III

REPLI

3.1 La mémoire ou Moments perdus

Samedi 18 novembre

J'essaie de revenir en arrière, de me souvenir; dans mes agendas, je retrouve des dates, quelques indications. Je ne comprends pas. C'est étrange. Ça ne cadre pas du tout avec ma perception du temps.

Il y a des semaines très chargées, d'autres presque vides - peu pourtant- alors que je me souviens de grands blancs, d'ennui, de tristesse. De joie aussi, mais c'est dissocié.

La mémoire ne suit vraiment pas une ligne, il y a plusieurs couches, des séparations qui s'opèrent, comme si le temps se dédoublait, se multipliait. Je me rends compte que dans le même temps réel, celui qui est découpé dans mon agenda, s'est passé beaucoup de temps, de couches de temps. J'ai de nombreux souvenirs de sensations, d'émotions, qui sont difficiles à définir en terme de durée, pourtant ça prend beaucoup d'importance, et donc de place dans la mémoire.

C'est étrange comme les temps morts et les moments « perdus » prennent de l'importance. Ils s'impriment très fortement. Je les perçois maintenant comme des embryons de quelque chose à venir, une pensée en gestation peut-être. Ce sont des moments parfois pénibles, mais pas « perdus », vraiment pas, ils sont tellement présents. Et c'est comme si c'était là, *dedans*, que je touche à une certaine vérité, dans une solitude prégnante, étouffante mais clairvoyante. Ce sont des moments de prise de recul sur soi, de repli, de retour, dans un *mouvement*.

Cela me rend perplexe.

Il arrive aussi parfois, dans une activité que l'on pourrait croire intense, qu'en réalité on s'endorme, qu'on glisse tranquillement dans une sorte d'hébétude. Il faut du temps pour vivre les émotions, les laisser nous gagner, nous envahir, mais il y a aussi du temps, beaucoup de temps qui nous file entre les doigts, pendant lequel on vit dans le creux, le négatif, de ces émotions. C'est là l'engourdissement, l'état brumeux.

Le corps est pris dans une sorte de mécanique, emporté dans un mouvement, dans un élan dont les forces motrices ne sont plus. Un mouvement d'inertie?

Et cette brume gagne du terrain, très vite, alors qu'il avait fallu beaucoup d'efforts et de moments souffrants pour la dissiper.

Je me souviens d'un film pour enfants, un des premiers que j'ai vu, *L'histoire sans fin*, où les héros luttent contre les éternelles forces du mal, ici c'était le néant, le vide, le vide qui effaçait le pays imaginaire, qui l'anéantissait. Le vide contre l'imagination.

Cela m'a impressionnée.

Je regarde de l'autre côté de l'océan - l'Atlantique - mon petit village, mon île, mon enfance. Je me regarde au travers cette distance. Je ne vois pas très bien, c'est vrai, c'est flou, déformé, exactement comme quand on regarde à travers l'eau.

Je ne sais quoi en penser.

La rupture, les ruptures, c'est déterminant je crois. Le corps doit rebondir et c'est étonnant de constater ce que l'on emporte dans cet élan. Ce sur quoi on prend appui aussi. Ce n'est pas ce que l'on aurait pu croire de prime abord.

Je me suis déplacée.

Je viens de me tromper en voulant écrire Montréal, j'ai écrit montréal; « mon réel », c'est le genre de petit accrochage, écorchage des mots qui me fait sourire.

Je suis effectivement à la recherche de mon réel, ce que je vis et qui m'échappe.

J'ai parfois la sensation de me perdre de vue moi-même. Je me perds et je me retrouve, à intervalles réguliers.

Je suis à la recherche de la valeur perdue accordée au temps. La gestation, le mûrissement sont primordiaux. J'ai du mal à concevoir que l'on puisse créer autrement, que l'on puisse seulement croire faire l'économie de ce temps-là. Je suis marquée par le caractère à la fois éphémère et immuable des choses. Ce qui passe, disparaît, et puis qui est tranquillement remplacé.

3. 2 Parler, alors, c'est un peu risquer de mentir

- Oui parce que le mensonge c'est un des moyens de la recherche, je crois. Il y a peu de différence entre l'erreur et le mensonge.

Extrait du Dialogue entre Nana et Brice Parrain dans *Vivre sa vie*. J. L. G.

Le 16 janvier 2007

Il faut prendre le risque de parler pour se rendre compte plus tard que ce n'est plus vrai, ou plus tout a fait, qu'il s'est produit un glissement, un déplacement. Je me rends compte que certaines notions qui me paraissaient primordiales à un moment donné, ne le sont pas tant que ça, elles en masquaient d'autres qui s'esquissaient pourtant déjà et qui me paraissent maintenant plus importantes.

Par exemple, cette notion d'intervalle sur laquelle je me suis accrochée longtemps, et que j'associais au langage, aux failles du langage, je la vois maintenant sous un autre angle, lié au temps, aux cycles. J'en reviens à la véritable signification du mot.

Je prenais peut-être le problème à l'envers; je m'intéresse aux failles du langage, à la mécompréhension, certes, mais ce qui m'importe le plus dans le langage ce sont les manifestations de la pensée, ces manifestations palpables dans l'effort, le manque de précision, les accrocs. Cette pensée a une forme propre pour chaque individu. Ce qui m'importe dans le langage, c'est son incarnation, dans un corps, par la voix, dans le regard, le visage. C'est la particularité humaine qui m'intéresse, dans toute sa complexité. Le fait que chaque homme est pour ainsi dire une espèce à lui seul.

La notion d'intervalle implique la répétition. Des retours. Mouvement et arrêt. Vide et plein. C'est mon rapport au récit. Les failles du langage donc, ou du récit. Il se raconte quelque chose, même si ce n'est pas de façon conventionnelle, le récit se construit tranquillement, par accumulation, par strates, par soustraction aussi. Mais il y a un message⁴ qui finit par se déposer, à un moment je le sens, il devient audible.

⁴ Plus haut, j'ai utilisé le mot « motif », c'est peut-être plus juste comme terme. Motif, comme quelque chose qui se dessine par le réseau que créent les éléments entre eux. Un « message » est trop précis. Ici ce serait plutôt comme un chuchotement, un air, un souffle. Cela donne le ton. Décidément, vouloir *mettre un terme* à, nommer ou délimiter, cela ferme.

Le 21 septembre 2006

J'ai vu *Détruire dit-elle*, un film de Marguerite Duras, et cela m'a fait forte impression. Les plans du parc sont très beaux, dépeuplés, juste quelques chaises longues, vides. Les personnages se promènent, s'ennuient, échangent quelques phrases. On ne les saisit jamais, ils deviennent presque interchangeable, ou multiples. La parole circule entre eux, de mêmes phrases se répètent, prononcées par d'autres.

Cela me renvoie à l'idée qui m'était venue, il y a un moment déjà, de faire jouer un personnage par différentes personnes, ou de travailler avec une parole qui rebondirait sur plusieurs personnes, peu importe en fait que cela soit perçu comme plusieurs personnages. C'est une façon d'utiliser le personnage pour raconter une histoire qui ne serait pas celle d'une personne en particulier. Une parole qui dépasse le personnage.

Le 26 septembre 2006

Quand j'ai montré les images filmées lors de l'atelier de Mario, j'ai été frappée par la réaction de Geneviève : « Je me fous des images d'atelier, par contre, l'image du couloir est vraiment belle ». Mais, décidément, je ne suis pas d'accord avec ça; ces images ne sont pas des images d'atelier, pas seulement. Elles disent autre chose. Ce sont des corps, des visages qui marquent l'attente, l'écoute, l'impatience. C'est une tension. Il y a quelque chose qui se joue là et qui est autre que ce que l'on voit immédiatement.

Ainsi, il y aurait deux visions; la vision immédiate, évidente, et puis une autre, qui serait doublée, ou triplée. Une vision par association, une vision qui déclenche d'autres images. L'image que je vois alors est associée à une autre. J'en reviens aux calques et aux couches; je ne vois pas seulement ce qui est là sous mes yeux, il y a quelque chose d'obscur, de profond, d'enfoui qui se joue aussi.

Il me faut maintenant faire ce travail, avec les images que j'ai accumulées depuis deux ans. Deux ans d'images au Québec, deux ans teintés par ce passage. Ce sera mon projet de fin de maîtrise.

Retrouver les couches. Revisionner ces images. Les revoir. Retrouver les mots aussi.

J'ai pris du recul, par rapport à ma famille, mon pays, et moi-même. J'ai mis de la distance. Il faut que je travaille cette distance, que je la fasse parler. Que je la torde. Que je torde ces images qui sont autres.

L'intervalle dont j'ai tant parlé est maintenant entre moi et mes images. C'est dans cette distance que se situe le travail à venir.

3. 3 *Expression, impressions. Strates*

Le 27 septembre 2006

Le film *Les enfants*⁵, de Marguerite Duras, m'a agacée, pourtant je ne peux pas dire que je n'ai pas aimé. Les Straub ont trouvé une meilleure adaptation, je trouve. Mais cela provoque. Cela provoque des réflexions. Je réagis; il y a là une possibilité de relance, relance de la réflexion, relance de l'action, alors que les images de l'exposition (*Son et vision*) vues juste avant ont glissées sur moi. Je n'arrive pas - je ne suis pas arrivée - à éprouver plus qu'un léger intérêt. Il faut dire que je connaissais la plupart des images présentées. Mais je peux dire la même chose de celles que je ne connaissais pas; comme un goût de *déjà-vu*.

On est sans arrêt confronté à la répétition, pourtant il y a un grand écart entre ces images qui finissent par toutes se ressembler et ce même texte adapté par deux auteurs.

Il me vient une phrase de Deleuze : « Penser la répétition dans ce qu'elle a de créateur, en ce qu'elle fait la différence, la penser comme condition de la temporalité et comme condition de la pensée. »

Le 5 octobre 2006

À la projection de *Jeanne Dielman* de Chantal Akerman, j'ai eu la sensation d'abord, que c'est un grand film, mais aussi qu'il se passait quelque chose dans la salle - parmi les spectateurs. Il y avait quelque chose de la rencontre, de l'expérience partagée.

La salle était loin d'être comble, mais il y avait du monde, comme on dit.

⁵ Ernesto est un gamin de sept ans qui paraît en avoir cinq fois plus. À l'école, il refuse de suivre les cours et d'apprendre ce qu'il ne sait pas. En fait, c'est un surdoué qui a acquis une connaissance précise en écoutant les autres. Dans l'adaptation que Duras donne de son propre conte, les enfants sont joués par des adultes. Je trouve pourtant plus intéressant que l'enfant, tout en ayant un discours décalé, reste dans son corps d'enfant, ainsi qu'ont choisi les Straub dans *En rachachant*.

Un homme a ronflé devant nous. Julie essayait de manger des crackers sans faire de bruit. Elle est partie avant la fin car elle devait travailler. J'ai aimé sa présence, son départ aussi. J'ai frissonné quand elle est partie. Et j'ai remarqué que ce frisson se propageait à mon voisin. Ce qui se passait dans la salle, l'attention particulière, l'ambiance, participait à la réception du film.

À moins que ce soit l'inverse.

Je me demande si cette sensation de « voir ensemble » n'est pas liée à la temporalité propre du film, sa lenteur, son rythme.

Cela me ramène à un texte de Desanti, lu il y a quelques années, pourtant encore très présent :
« /.../ nous ne voit rien. Chacun voit. Et le voir commun n'est pas simplement la convergence de regard de chacun. Il est la production de cet espace commun, où va se constituer l'unité du visible et de l'invisible dans l'œuvre. » p32. *Voir ensemble*. J. T. Desanti.

J'ai été presque déçue qu'il se passe quelque chose finalement; Jeanne Dielman tue un client. On retombe dans le fait divers, le sensationnel. Je n'en aurais pas eu besoin. Tout était déjà là. Ce film est incroyable tant il exprime le drame, avec presque rien; la répétition du geste, du quotidien, dans la façon qu'a l'actrice de se laver, de faire la vaisselle ou d'éplucher les pommes de terre.

Date perdue

Agnès Varda regarde ses cheveux blancs et les tâches sur ses mains et moi j'essaie de voir ce que j'ai derrière la tête.

Le 7 décembre 2006

J'attends François. Et je pense à cette idée d'intervalle qui me suit depuis deux ans. Je constate que c'est lié à la répétition, à la perception du temps - dans une certaine distorsion. Je constate également que je l'utilise pour aborder une certaine forme de récit. Des mots-images, des mots impressions, avec une couleur, une sonorité. Le grain de la voix.

Le 17 novembre 2006

Bonne pêche aujourd'hui, un raz-de-marée; deux films de Peter Forgacs – une découverte; monté avec des films d'archives extraordinaires. Ralenti, arrêts sur images, accélération – répétitions (seuls les effets vidéo « gadgets » sont critiquables). Un travail sur l'intime et le politique. Décidément, l'aspect politique me travaille de plus en plus. Le discours politique dans son absurdité mais aussi le politique dans son sens noble - l'engagement.

Un beau film également, *l'héroïque cinématographe*, avec des images d'archives de guerre, celle de 14-18, et à partir de correspondances d'opérateurs. C'est une réflexion sur l'image et son pouvoir; dénonciation et propagande, censure et manipulation. Une réflexion sur l'Histoire et la construction d'une mémoire collective.

Enfin, le film de Chris Marker : *Souvenir d'un avenir*, à partir des photos de Yannick Bellon. Ce qu'ont remué les surréalistes, et puis la retombée.

Se souvenir d'un avenir.

Voir ces images d'archives m'a vraiment renvoyé aux images d'actualités. Je pense au choc que j'ai éprouvé il y a un ou deux jours en voyant dans un journal télévisé, à propos d'un conflit lors d'élections en Afrique, une scène d'hommes violentant une femme et la mettant nue. Je me demande toujours quel est l'intérêt d'avoir montré ça. C'est extrêmement violent et choquant, d'autant plus que cela a été très bref et sans explication aucune. Je suis toujours étonnée du manque d'informations données (ou du trop-plein), comme si parler d'un événement en deux phrases pouvait informer.

Le 25 janvier 2006

Je questionne beaucoup le caractère « esthétique » de l'image, j'entends par là ce qu'on appelle une « belle image ». C'est assez flou, j'en conviens. Mais c'est un commentaire que j'entends régulièrement. Je me méfie de la fascination qu'elle peut engendrer. Je rejette avec force tout effet spectaculaire, tout ce qui pourrait produire un emportement du spectateur. Je considère qu'il ne faut pas *conduire*. Il faut éviter le piège de la séduction.

Il faut permettre au spectateur de sortir de l'écran, par moments, en introduisant des ruptures qui le ramène à sa réalité physique, dans un retour à une présence à soi. Il est nécessaire de jouer avec un va-et-vient entre emportement et « rejet »; un aller-retour entre être *dans* et être *hors* ce qui est projeté.

3. 4 Cela me fait faire un détour, en France, deux ans auparavant

Le 09 avril 2004

Je viens de voir une émission d'*Arrêt sur image*, un débat sur un documentaire portant sur le communautarisme à l'école. On exige que l'auteur produise un documentaire conforme à la réalité, fidèle aux chiffres. On lui reproche que ce qu'il montre ne concerne qu'une toute petite minorité. Il manque certainement un contrepoint dans son film, pourtant il n'est pas question d'être dans le consensus, quand on fait un documentaire (ici tout de même plus proche du reportage) on cherche évidemment à montrer ce qui défaille. Sinon où est l'intérêt? De l'auteur, du diffuseur et des spectateurs. Sans être un rapace qui fond sur le fait divers, l'auteur a montré ce qu'il a vu. Et il n'est pas inintéressant de voir que la réalité se déforme aussi du fait de la présence de la caméra. Ainsi, une jeune fille se met brutalement à porter le voile et le revendique haut et fort; elle sait qu'elle va passer à la télé.

Et ceci, qui constitue un autre débat (qui n'a pas été abordé ou rapidement élagué), est je trouve bien plus intéressant et significatif de l'impact de l'image et des médias sur la population. Chacun se sert de l'autre, en quelque sorte, avec une très grande conscience de l'image.

C'est à partir de là que je questionne l'image vidéo : c'est un médium tellement présent dans notre environnement et tellement connu qu'il me paraît difficile d'oublier cet aspect; l'image télévisuelle, les médias. Rien n'est neutre, objectif. Chacun en tire son intérêt, même les nouvelles du journal télévisé, sensées informer des événements qui composent l'actualité, sensées refléter la réalité, sont complètement déformées par la nécessité de faire de l'audience et par les enjeux politiques. On tombe dans le sensationnel. On tait et dit les choses suivant le sens du vent. Le véritable problème est toujours le manque (de qualité) d'informations, la réalité est souvent prise sous un seul angle, et puis après vient la concurrence, le déni, la surenchère.

Et avec ça, que fait l'artiste de l'image vidéo?

« Écrire n'est pas l'affaire privée de quelqu'un, écrire est une affaire universelle. » dit Gilles Deleuze dans l'Abécédaire. Je suis convaincue qu'il doit en être de même pour un film, quel qu'il soit, même s'il prétend être une fiction. On part forcément de ce que l'on connaît pour dire ce qui touche à l'universel, ce qui appartient à tous, ce que l'on comprend tous, ce qui nous est commun.

2.3 Le temps révisé

Le 1 avril 2004

Suite à l'intervention de Tiphaine Samoyault.³ sur la mélancolie au cinéma il me vient l'envie de ne pas faire de film

L'envie de me libérer le champ de vision. D'ôter l'écran qui nous barre la vue. De voir sans objectif(s).

J'ai des envies de révolte contre ce substitut médiocre à la réalité. Médiocre, et combien incomplet faussé, déformé. Je parle de l'image télévisuelle, mais également du travail de certains artistes qui, finalement, sous d'autres formes peut-être, pas forcément plus habiles mais détournées cherchent la même chose : impressionner.

Impression de l'image.

Impression d'une image sur la rétine.

Pression de l'image.

Pression de l'image pour laquelle on adhère (la belle image, la fameuse image esthétique).

Pression de l'image qui nous choque, que l'on refuse, mais qui nous attire par un certain désir malsain, morbide.

L'image qui marque, s'imprime, de laquelle on ne peut détourner le regard.

Oui, ça nous colle à la rétine.

Le 10 janvier 2007

Ça n'a pas changé, je me méfie toujours autant de ce qui flatte la rétine comme de ce qui vient la violenter. Je me garde de ce qui laisse une impression trop vive, trop immédiate, je lui préfère le

cheminement; ce qui mûrit tranquillement. J'accorde une grande importance à la durée plutôt qu'à l'instantanéité. Il y a quelque chose d'austère, de rugueux dans mes goûts. L'effort est important, il donne de la valeur aux choses. Et pourtant, je crois retrouver malgré tout une forme de légèreté, de simplicité dans mon travail.

3. 5 Le temps ouvert

Le 17 janvier 2007

J'ai revu *Méditerranée* de Jean-Daniel Pollet avec grand plaisir, bien plus que la première fois d'ailleurs, je suis capable de voir plus maintenant. C'est étrange de penser que certaines choses nous sont inaccessibles à un moment, et qu'elles s'éclairent plus tard, avec un peu plus d'expérience et de vécu.

Je suppose qu'il a encore beaucoup qui m'échappe. Mais la mer, le reflux, ça me parle très fort : « Et toujours cette montée d'immensité à l'intérieur, cette montée de mémoire flottante... » (P. Sollers dans *Méditerranée*)

Un apaisement est venu, par la lecture et la vision de ces œuvres que je cite, je crois. Par un retour aux choses que j'aime et qui me touchent.

Peu importe ce dont je suis capable, mon regard s'affirme, j'écoute mon propre rythme, je sais ce qui me plaît.

Je sais aussi ce qui me déplaît, et il faut que je m'en écarte, sinon j'ai tendance à travailler en réaction. Et je ne suis pas sûre que ce soit vraiment constructif. Je m'égare.

On se construit dans la polémique, c'est vrai, mais pas seulement, on se construit aussi dans le repli, la chambre en soi.

Il y a des va-et-vient.

Un apaisement, c'est ça que je sens dans ma dernière vidéo, la montée d'un chuchotement. Je m'attache au regard, ce sur quoi s'arrête mon regard. L'importance du cadre. Je m'attache à laisser, quelques soit les liens qui s'opèrent, l'esprit voyager.

Et puis je me questionne sur ce qui fait écran.

Le 18 janvier 2007

Je relis les dernières lignes écrites hier et je constate un lâcher-prise; je suis moins préoccupée par la nécessité de dire quelque chose, de transmettre un message. C'est diffus. Ce sont des impressions, des sensations. Quelque chose lié à la quiétude, au temps qui passe tranquillement, à un ordre profond des choses.

Comme des haïkus peut-être. Des sensations souvenirs.

Je me rappelle l'exposition de Joanna Empain, dans une de ses vidéos, il y a un plan de vague; la mer qui se fend contre un bateau. Pour moi, c'est une sensation-souvenir très forte, ça m'a submergée. Il n'y a pas besoin de plus, il faut faire confiance aux plans justes. Je ne sais pas si tel est le cas pour les miens, mais je décide de faire confiance à la sensation que j'éprouve en les visionnant.

Je pense aux commentaires de Jean Douchet et autres critiques sur *Méditerranée*; ce qui revient souvent c'est « je n'ai pas vu souvent - ou jamais - ceci filmé comme cela. ». À propos de la corrida par exemple; on a vu beaucoup d'images de corridas, pourtant les images de Jean Daniel Pollet sont exceptionnelles. C'est, je crois, la différence entre ce que j'appelle une image juste et une image conventionnelle. La différence entre une image sentie et une image-cliché (qui est déjà faite).

Je n'arrive à penser ni une vidéo, ni le texte qui l'accompagne comme une finalité, comme si je devais, pour leur trouver une forme, un achèvement, penser ce qui viendra après. Comme si tout était en constant changement, en évolution, une chose en amène une autre. Et c'est ainsi, ça n'a pas de fin.

Ça continue.

Au temps scellé de Tarkovski, j'oppose le temps ouvert, cyclique de Jean-Daniel Pollet. Au lieu de fixer le temps, on le laisse filer. Et nous rattraper.

En fait, il y a des va-et-vient.

Le 23 janvier 2006

Je peux écrire sur, repenser le travail fait il y a deux ans, un an, voire même six mois, mais pas celui que je fais actuellement. Ce ne peut être que des réflexions brutes, des notes. Je n'ai pas encore assez de recul. C'est pourquoi le contenu de ce texte ne peut être considéré comme achevé. Ce sont des réflexions qui ont accompagné et qui accompagnent mon travail, et bien entendu cela se prolonge.

Il est évident que la maîtrise est un passage, et pour moi, c'est cela qui s'achève.

Cela continue ailleurs.

C'est ce que je réalise maintenant. Et cela me semble flagrant; ça ne peut être autrement, ce serait forcément surfait. D'autant plus que je suis consciente que ce que je fais actuellement est embryonnaire. Je ne dénigre pas mon travail, mais je suis intimement convaincue qu'il y a quelque chose de naissant. Je suis en train de poser les pièces, les repères de quelque chose à venir.

Je constate également que j'avais énormément de citations sur lesquelles j'appuyais mon propre texte que j'ai élaguées au fur et à mesure. Comme si, en premier lieu, j'avais besoin de la voix des autres pour assurer la mienne. Finalement, les textes théoriques ont pratiquement tous disparus, ne restent presque que des citations d'œuvres. La recherche en art, c'est ma propre recherche, elle est très modeste, mais n'a pas besoin de se justifier par des auteurs. Je me suis appuyée sur des textes, des œuvres, il en reste une trace, quelque part, il n'est pas nécessaire que cela soit explicite.

Maintenant je vais ailleurs. Je prends le temps qu'il me faut.

Peu importe. Je n'éprouve pas la nécessité de produire.

Je ne reconnais pas cette autorité.

CONCLUSION

La seule vraie question que je conserve, c'est la question du récit. Comment dire? Comment raconter? Peu importe le sujet en fait, on a toujours des penchants, des thèmes qui nous sont chers, sur lesquels on revient. Mais le véritable enjeu, c'est d'arriver à trouver la forme juste. Celle qui portera le mieux mon propos. En même temps que j'écris cela, j'ai également envie de dire l'inverse; peu importe la forme, c'est le sujet qui l'induit. Le regard que l'on porte sur les choses. En tout cas, il me paraît évident qu'il ne faut rien forcer, que cela vient tranquillement. Cela s'affine avec le temps

Il y a tout de même un point qui ressort, dans ce texte comme dans ma dernière vidéo, c'est la volonté de ne pas trop définir les choses. Ici, deux voix, une qui tourne, qui se laisse aller à raconter des anecdotes, le contexte, qui s'autorise l'erreur, l'autre, plus posée, qui essaie d'expliquer, de nommer les choses, et qui se trompe certainement. Ces deux voix s'entremêlent et par leur rencontre, peut-être, apportent une lumière; comme s'il pouvait se révéler quelque chose qui n'est pas dit, dans l'intersection des deux.

Dans *les poings sur les yeux*, je regarde le temps passer, les personnes sortir du cadre, et être remplacées par d'autres. Chaque plan chasse le précédent et appelle le suivant. Je me laisse porter par les regards. Et je suis mon propre regard.

Extrait de *Le Petit Saisat* de Jean-Luc Godard (1960)



les poings sur les yeux.

« À part nous-mêmes, notre propre visage et notre propre voix, nous n'avons rien. Mais peut-être c'est ce qui est important, arriver à reconnaître le son de sa voix et la forme de son visage.
De l'intérieur, il est comme ça. (Il met les mains devant ses oreilles et les referme sur son visage. Il est devant un miroir, on voit son reflet. Puis il se retourne.)
De l'extérieur, il est comme ça. (Mouvement inverse; il met les mains devant son visage et les écarte.)
C'est-à-dire qu'on me regarde et qu'on ne sait pas à quoi je pense et qu'on ne saura jamais à quoi je pense.
Là, maintenant, une promenade en forêt, là une terrasse à Barcelone, c'est fini, là maintenant, c'est déjà fini, j'essaie de cerner ma propre pensée.
Et la parole, d'où vient la parole?
Peut-être que les gens parlent sans arrêt comme des chercheurs d'or. Au lieu de remuer le fond de la rivière, ils remuent le fond de leurs pensées, ils éliminent tous les mots qui n'ont pas de valeur et pour finir, ils en trouvent un tout seul, or un seul mot, c'est déjà le silence. (regard caméra) »

Extrait de *Le Petit Soldat* de Jean-luc Godard. (1960)

ANNEXE 1

Après la présentation de la vidéo *les poings sur les yeux*

Je me suis engagée à travailler sur une forme ouverte, éclatée, où il y a suffisamment d'écart entre les plans, d'intervalles, pour que le spectateur s'y engouffre. Une grande place est laissée à son interprétation, à la possibilité de faire des liens. La vidéo *les poings sur les yeux* est composée d'images du quotidien, des images familières et je pense que chacun peut s'y retrouver, à un moment, quelque part.

J'ai éprouvé une grande déception, immédiatement après la projection, due au manque de commentaires. Est apparu le besoin de savoir comment mon travail est reçu. Il est étrange que tout en laissant une grande place à l'autre, au regard de l'autre, je ne m'en sois pas préoccupée avant. En fait, il faut distinguer le temps de faire et le temps de montrer, dans un premier temps, il fallait que je reste très étanche, dans un repli, pour garder la tension, pour ne pas relâcher mon attention. Puis quand arrive le moment de *donner à voir*, cela m'échappe, le film se refait, sous chaque regard. Et grâce aux commentaires qui sont venus un peu plus tard, j'ai moi-même eu l'impression de le voir autrement.

Quelqu'un m'a dit qu'il avait trouvé la vidéo palpable, facile à saisir, à voir. Je crois qu'il a dit *comprendre* mais pas dans le sens intellectuel, plutôt dans le sens d'une perception sensible.

Il a perçu les images comme des fluctuations de la pensée, « ça fait des petits bonds » a-t-il dit « la pensée humaine peut-être très complexe, mais c'est ça aussi. ». Et puis il a ajouté : « À la fin, on revient au début, mais on a fait le voyage, alors c'est différent. »

« Ça pourrait être anodin, mais non, il y a quelque chose. » m'a dit Caroline.

« Ça nous fait travailler. Chacun se fait sa propre narration, dans l'association des images. Des souvenirs et des sensations naissent. Mais il y a aussi de l'affect, avec les ruptures, on ressent quelque chose et puis on en est privé. » Susan.

« J'ai cherché dans chaque plan la résonance d'un autre. » Scott.

« On ne sait ce que c'est. C'est plus comme des impressions, des sensations.

C'est important d'être dans le noir, d'être dans une bulle pour voir ça. » Jean-Philippe.

« Ça me fait vraiment quelque chose de voir ce que je vois tous les jours, sur un grand écran dans le noir, avec d'autres personnes. » Annie.

Je voudrais laisser gagner un silence, pourtant il faut que je parle, c'est la règle du jeu à la maîtrise. Je me suis appliquée à ôter tout discours, à éliminer les repères, c'est important de ne pas trop nommer, pour ne pas limiter. Il y a quelques mots dans la vidéo, mais ils ne veulent pas *dire*, ils sont comme les cris des mouettes, des pigeons ou des enfants, ils sont familiers. On les reconnaît. Ils sont là pour leur résonance. Le sens est diffus.

J'use de la faillibilité du langage; j'aime mettre en doute la signification des mots, déplacer légèrement leurs définitions ou bien mettre en avant leur polysémie.

Vider et remplir les mots, les faire éclater avec tout ce qu'ils contiennent, ça fait un film, avec la répercussion des fragments.

Les poings sur les yeux, c'est une image. Cela nous renvoie explicitement à l'image où j'ai les mains sur le visage, image que j'associe très clairement à la scène du miroir du *petit soldat* de Godard.

Mais ce n'est pas tout à fait ça non plus, c'est aussi une image-clin d'œil à Vertov : l'œil armé de la caméra. Les poings sur les yeux, c'est une affirmation du regard, c'est *mettre les points sur les i* ou *mettre les poings sur la table*. C'est cadrer, c'est *pointer* du regard.

C'est aussi les mains d'Agnès Varda qui se referment sur les camions qui passent.

Saisir des instants et les laisser filer.

Les poings sur les yeux c'est un regard qui se tourne successivement de l'intérieur vers l'extérieur, et de l'extérieur vers l'intérieur.

C'est le vacarme et le silence.

Dans la tête et dans le monde.

ANNEXE 2

Réponse à une question posée

sur ma position par rapport à la culture vidéographique

Lors de ma soutenance, il a été remarqué que je citais essentiellement des œuvres cinématographiques alors que je n'en mentionnais aucune en vidéo. On m'a demandé de m'en expliquer, de me situer par rapport à ce médium que j'utilise.

Je voudrais en premier lieu réaffirmer ma posture de vidéaste, et ceci, tant d'un point de vue technique, car il va sans dire que je ne pourrais faire ce que je fais sans cette facilité et cette légèreté d'utilisation qu'apporte le numérique, que d'un point de vue esthétique, avec une recherche expérimentale de la forme. Je considère la caméra vidéo comme un instrument extraordinaire de captation du réel et ceci est le point d'appui de ma recherche. Pourtant je n'utilise pourtant pas la vidéo pour ses spécificités propres, avec le travail sur la matière numérique, comme les incrustations, déformations de l'image etc. Ma pratique est essentiellement une pratique de montage, d'association d'images, de sons, de tonalités, de rythmes différents. J'emploie l'image vidéographique comme l'image photographique, pour sa teneur de réel. Penser l'image, c'est ce qui m'importe; la penser dans un développement, dans une temporalité. Et je retrouve effectivement plus dans le cinéma, et particulièrement dans les œuvres que je cite, une relance aux questions que je me pose. Le langage cinématographique, par sa forme, ses enjeux, m'interpelle davantage.

Philippe Dubois dans le texte *Vidéo et écriture électronique*. La question esthétique met en avant une spécificité de la vidéo, le montage vertical, le montage dans l'image, en surimpression, mais justement c'est le retour au montage « traditionnel » que je prône, avec la part belle faite au temps, à la superposition, et à l'épaisseur, aussi, qui se dépose par effet d'impression dans la mémoire immédiate. Quand je parle d'effet, c'est bien le véritable effet, physique, et non pas technique qui est en jeu. Ce que je trouve critiquable dans la vidéo de cette époque (les années 80), c'est de croire qu'un effet technique peut remplacer un effet physique, senti. Je considère qu'il n'est pas nécessaire que cela soit matériellement pour que cela existe. L'effet que les images produisent sur chacun de nous n'est pas vérifiable, et c'est

à mon sens beaucoup plus intéressant de travailler l'image sans savoir précisément ce qui fait image dans l'image, plutôt que de s'assurer l'effet produit sur le spectateur par un effet technique. Il me semble en effet qu'on a trop voulu faire paraître l'invisible, et donc exercer dessus une forme de contrôle - ce qui le fait indubitablement disparaître. Car cet invisible n'existe de toute façon que dans la tête du spectateur. (Invisible que j'ai désigné par le terme *intervalle* dans mon texte.) Et c'est ce « trop montrer », une tendance à l'effet extérieur, contre lequel je me positionne, car ceci reste encore actuellement une tendance générale, dans la sphère médiatique évidemment, mais aussi dans la sphère artistique.

Josée Marguérite, *Déroule*, 35 mm, 1982, 95 min, France

Josée Philippe, *Les amants réguliers*, 2003, 175 min, France

Károlyi Péter, *Widowhood Tractates*, 1997, 25 min, Hongrie

Károlyi Péter, *Iskron Biko: Fragmenta (cinéma hongrois #10)*, 2001, 50 min, Hongrie

Kerard Jean-Luc, *Le petit soldat*, 1963, 87 min, France

Kerard Jean-Luc, *Vivre sa vie*, 1962, 80 min, France

Marier Chris, *Brian Yorrick: Journal d'un aveugle*, 2004, 45 min, France

Mauville Anne-Marie, *Mon cher sujet*, 1988, 50 min, France

Poulet Jean Daniel, *Méditerranée*, 1963, 41 min, France

Poulet Jean-Marie, Huet Danielle, *En marchant*, 1982, 7 min, France

Verde Agnès, *Les glorieux et la Glorieuse*, 2000, 87 min, France

Verde Laurent, De Sacy Agnès, *L'héritage audiovisuel*, 2003, 82 min, France

Traduction :

Verde Chris, *The Father Man: Chavettes et 16 autres*, 2005, Cinéma - Vidéo - Audio - Rubryo Sheridan, Galerie Racine, Montréal

Œuvres :

Aumont Vincent, 1988, *Le corps au cinéma*, Kailash, Brossut, Collections Perspectives critiques, Paris : Presses Universitaires de France, 122p. II

Aumont Jacques, 1992, *Du visage au cinéma*, Collection essais, Paris : Cahiers du Cinéma, 200 p. II

Aumont Jacques, 1995, *A quoi pensent les films?* Paris : Nouvelles Éditions du Sagittaire, 207p.

Aumont Jacques, Bernard Benoit, Alain Berque, Jean Pierre Benfante, Laurent Gaudin, Jean Douchet, Bernard Eisenstöt, Alain Falscher, Pierre Gelin, Youssef Chahipour, Marc Jonas, Thierry Jousse, Petr Kral, Michel Marie, Dominique Paillet, Francis Ramirez, Fabrice Raynaud d'Allouez, Noël Siméon, Francis Vanoye, 1998, *Cinéma et le parole sous la loi de Jacques Aumont*, Paris : Cinémathèque française, 800p.

RÉFÉRENCES

Films :

- Akerman Chantal, *Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles*. 1975. 200min. France/Belgique.
- Cassavetes John, *Faces*, 1968. 129 min. USA.
- Debord Guy, *Critique de la séparation*, 1961. 18 min. France.
- Duras Marguerite, *Détruire dit-elle*. 1969. 90 min. France.
- Garrel Philippe, *Les amants réguliers*. 2005. 178 min. France.
- Forgacs Péter, *Wittgenstein Tractatus*, 1992. 35 min. Hongrie.
- Forgacs Péter, *Istvan Bibó, fragments (private hungary # 13)*, 2001. 69 min. Hongrie.
- Godard Jean-Luc, *Le petit soldat*. 1960. 87 min. France.
- Godard Jean-Luc, *Vivre sa vie*. 1962. 80 min. France.
- Marker Chris, Bellon Yannick. *Souvenir d'un avenir*. 2001. 41 min. France.
- Mieville Anne-Marie, *Mon cher sujet*, 1988. 96 min. France.
- Pollet Jean Daniel, *Méditerranée*. 1963. 44 min. France.
- Straub Jean-Marie, Huillet Danielle. *En rachachant*. 1982. 7 min. France.
- Varda Agnès, *Les glaneurs et la Glaneuse*. 2000. 82 min. France.
- Veray Laurent, De Sacy Agnès. *L'héroïque cinématographe*. 2003. 52 min. France.

Exposition :

- Marker Chris. *The Hollow Man*. 6 novembre au 16 décembre 2006. Commissaire : Sarah Robayo Sheridan. Galerie Dazibao, Montréal.

Ouvrages :

- Amiel, Vincent. 1998. *Le corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes*. Perspectives critiques. Paris : Presses Universitaires de France, 122p. ill.
- Aumont, Jacques. 1992. *Du visage au cinéma*. Collection essais. Paris : Cahiers du Cinéma, 203 p. ill.
- Aumont, Jacques. 1996. *A quoi pensent les films?* Paris : Nouvelles Éditions Séguier, 287p.
- Aumont, Jacques, Bernard Benoliel, Alain Bergala, Jean Pierre Berthomé, Laurent Creton, Jean Douchet, Bernard Eisenschitz, Alain Fleischer, Pierre Gras, Youssef Ishaghpour, Kent Jones, Thierry Jousse, Petr Kral, Michel Marie, dominique Païni, Francis Ramirez, Fabrice Revault d'Allones, Noël Simsolo, Francis Vanoye. 1999. *L'image et la parole*, sous la dir. de Jacques Aumont. Paris : Cinémathèque française, 303p.

- Bellour, Raymond. 2002. *L'entre-images. Photo, cinéma, vidéo*. Les Essais. Paris : Éditions de la Différence, 349p. ill.
- Brenez, Nicole. 1998. *De la figure en générale et du corps en particulier. L'invention figurative au cinéma*. Collection arts et cinéma. Paris : Éditions De Boeck Université, 466p. ill.
- Bresson, Robert. 1975. *Notes sur le cinématographe*. Préface de J.M.G. Le Clézio, 1988. Collection Folio. Saint-Amand (Cher) : Editions Gallimard, 138 p.
- Duras, Marguerite. 1993. *Ecrire*. Collection Folio. Saint-Amand (Cher) : Éditions Gallimard, 124p.
- Cerisuelo, Marc, Sylvie Ayme, Nicole Brenez, Didier Coureau, Nathalie Jallade-D'Andréa et Vincent Pinel, 1993. *Jean-Luc Godard (2) au-delà de l'image*. Études cinématographiques nos 194-202. Paris : Lettres Modernes, 270 p.
- Collet Jean. 1963. *Jean-Luc Godard*. Cinéma d'Aujourd'hui. Vienne : Éditions Seghers. 188 p. ill.
- Deleuze Gilles, 1983. *L'image-mouvement (1)*. Collection critique. Paris : Les Éditions de Minuit. 297 p.
- Deleuze Gilles, 1985. *L'image-temps (2)*. Collection critique. Paris : Les Éditions de Minuit. 378 p.
- Estève, Michel, Bathélemy Amengual, Guido Aristarco, Pio Baldelli, Jacques Belmans, Guy Braucourt, Christian Jacotey, Mireille Latil-Le Dantec, Vincent Pinel et Marie-claire Ropars-Wulleumier. 1967. *Jean-Luc Godard, au-delà du récit*. Études cinématographiques nos 57-61. Paris : Lettres Modernes, 2 v. ill.
- Gauthier, Guy. 1995. *Le documentaire. Un autre Cinéma*. Collection Nathan Cinéma. Paris : Éditions Nathan, 351 p. ill.
- Godard, Jean-Luc. 1985. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (1)*. Édition établie par Alain Bergala. Cahiers du cinéma. Paris : Éditions de L'Étoile. 638 p. ill.
- Godard, Jean-Luc. 1998. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard (2)*. Édition établie par Alain Bergala. Cahiers du cinéma. Paris : Éditions de L'Étoile. 511 p. ill.
- Jakobson, Roman. 1970. *Essais de linguistique générale*. Collection Points. Paris : Éditions de Minuits, 255 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1966. *Sens et non-sens*. Collection pensée. Paris : Les Éditions Nagel, 331 p.
- Merleau-Ponty, Maurice, 1945. *Phénoménologie de la perception*. Collection TEL. Paris : Éditions Gallimard, 531 p.
- Mondzain, Marie Josée, autour de Jean Toussaint Desanti, 2003, *Voir ensemble* Collection réfléchir le cinéma. Mayenne : L'Exception Gallimard, 294 p.
- Moure, José. 1997. *Vers une esthétique du vide au cinéma*. Collection Champs Visuels. Paris : Éditions L'Harmattan, 271 p.
- Patocka, Jan. 1988. *Qu'est-ce que la Phénoménologie?* Collection Krisis. Grenoble : Éditions Jérôme Millon. 325 p.
- Revault d'Allones, Fabrice (Ouvrage collectif dirigé par). 2004. *Pour Joao-Cesar Monteiro « Contre tous les feux, le feu, mon feu. »*. Côté Cinéma. Lièges : Yellow Now, 339 p. ill.

Roy, Lucie. 1999. *Petite phénoménologie de l'écriture filmique*. Méridiens Klincksieck. Québec : Editions Nota bene. 248 p.

Serrano, Jacques (sous la direction de), Jacinto Lageira, Veronique Campan, Marie-Françoise Grange, Dominique Château, Jean-Pierre Esquenazi, François Jost, Jacques Gersternkom, Gerard Leblanc, 1996. *Après Deleuze, philosophie et esthétique du cinéma*. Les rencontres places publiques. Paris : Éditions dis voir, 152 p.

Tarkovsky, Andrei, 1989. *Le temps scellé*. Édition de l'étoile. Paris : Cahiers du cinéma, 234 p. ill.

Revues, Articles :

Masson, Alain, juin 2004. « Le geste et la parole », dans le dossier « Du muet au parlant » de *POSITIF* n°520.

Hors série science et vie, juin 2004, « Du langage aux langues », n°227.

Mémoire :

D'Abrigeon Julien, sous la direction de Jean-Pierre Bobillot. 1999. « Jean-Luc Godard, Cinéaste écrivain. De la citation à la création, présence et rôle de la littérature dans le cinéma de Jean-Luc Godard de 1959 à 1987. »
<http://members.aol.com/jdabrigeton/memoire.html>

CDEX

Université du Québec à Montréal
Pavillon Judith-Jasmin, local JR-930.

Du lundi 5 mars au vendredi 9 mars de 12h à 17h
Projections à 12h30, 15h et 16h30.



Entre autoreprésentation vidéographique
et corps performatif, se trouve ma vision
fragmentée des « états déstabilisants »...
J'entends par ce concept, un état qui
« affecte défavorablement la stabilité de
l'individu, qui suscite chez quelqu'un un
trouble qui nuit à son équilibre
psychologique. »

Gaétane VERREAULT

Bleu à l'ombre du corps troublé

CDEx

Université du Québec à Montréal
Pavillon Judith-Jasmin, local JR-930.

Du lundi 5 mars au vendredi 9 mars de 12h à 17h
Projections à 12h30, 15h et 16h30.



"Peut-être que les gens parlent sans arrêt
comme des chercheurs d'or.

Au lieu de remuer le fond de la rivière,
ils remuent le fond de leurs pensées,
ils éliminent tous les mots qui n'ont pas
de valeur et pour finir, ils en trouvent
un tout seul, or un seul mot, c'est déjà

Le silence." (regard caméra)

Le Petit Soldat. J. L. Godard

Aurélie COLLIGNON
Les poings sur les yeux